

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

© С.Н.Бройтман, Н.С.Павлова
Москва

«ПОКОЙ И МОЛЧАНИЕ» Г. ТРАКЛЯ (К ВОПРОСУ О НЕКЛАССИЧЕСКОМ ТИПЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИТУАЦИИ И НЕКАНОНИЧЕСКОМ ЖАНРЕ)

На исходе XX века мы еще плохо понимаем, что произошло в поэзии рубежа XIX–XX веков и в чем именно состоит эстетическое своеобразие модернистской или, если использовать более точный и предпочтительный термин, неклассической поэтики. Прояснить эту проблему может анализ того, как изменился тип сюжетной ситуации и связанная с ним жанровая структура в лирике. Репрезентативным примером интересующей нас трансформации может служить стихотворение «Покой и молчание» (Ruh und Schweigen) Г. Тракля, одного из крупнейших австрийских поэтов начала XX века.

1. Это первое стихотворение цикла «Семикратная песня смерти» из второй книги Тракля «Себастиан во сне» (1915 г.). Стихотворение выдержано в свободном ритме, не имеющем метра и близком к верлибру. Некоторую упорядоченность в ритмику вносит пятиударный дольник: он начинает и кончает первую строфу и завершает вторую и четвертую строфы. Кроме того, в каждой строфе (кроме третьей) есть короткие строки (двухстопный ямб – в первой, двухстопный амфибрахий – во второй и четвертой).

Дополнительную ритмическую упорядоченность вносят клаузулы, особенно значимые благодаря тому, что перед нами белый стих. Они так распределены по строфам:

1. ММЖ. 2. МММ // 3. ЖЖЖ 4. МЖЖ

Такая организация клаузул создает обратно зеркальную симметрию двух равных половинок («створок») стихотворения – первой-второй и третьей-четвертой строф: сплошным мужским окончаниям второй строфы зеркально противоположны сплошные женские клаузулы третьей, а первая и четвертая строфы содержат и мужские и женские оконча-

ния, но в обратной пропорции. В целом же в первой части стихотворения пять мужских и одна женская клаузула, а во второй – пять женских и одна мужская.

Значимы и звуко-смысловые перекидки внутри стихотворения. Прежде всего, паронимия, семантически сближающая заглавное «*schweigen*» (молчание) с *schwarze* /*Flug*/ (черный полет) и *schwarzer* /*Verwesung*/ (черное гниение), но также и с «*Schwester*» (сестра). Другая паронимия сближает слова «*blauen* /*Kristall*/» (голубой кристалл), *bleiche* /*Mensch*/ (бледный человек) и *blauer Blumen* (синие цветы). Заметим, что таким образом выделены два главных субъекта стихотворения: «бледный человек» и «сестра».

Важно также, что первая группа паронимов, часто в сочетании со словами второй группы – постоянный звукосемантический мотив поэзии Траля:

Schweigsam stieg vom schwarzen Wald ein blaues Wild (Nachtseele)

Молча спустился из черного леса синяя дичь (одним из заглавных слов нашего стихотворения, входящим в эту паронимическую группу, Тракл любит заканчивать свои стихи: *Schweigsam über der Schdelsttte pffen sich Gottes goldene Augen* /*Psalm*/ (? молчании открываются над местом черепов золотые глаза Бога); *Schweigend das ndchtige Haus verlie* /*An Novalis*/ (Молча оставил ночной дом)).

Паронимия проигрывает на звуковом уровне ту особенность, которая намечена в расположении клаузул и определяет композицию стихотворения: *и единство частей, и одновременно их зеркальную противоположность*.

2. Эти предварительные замечания позволяют лучше понять целое стихотворения, являющееся репрезентативным образцом *неклассической сюжетной ситуации и неканонического жанра*.

Первое эстетическое впечатление человека, воспитанного на классике, – бессвязность текста. События только обозначены, но, кажется, не приведены в связь и никак не прояснены (пастухи похоронили солнце, рыбак вытянул месяц, в голубом кристалле живет бледный человек, лучащийся юноша – появляется сестра). Еще элементарно бессвязнее вся третья строфа, кажущаяся едва ли не глоссолалией.

Далее, не подается осмыслению, то есть идентификации с неким реальным жизненным событием, сама сюжетная ситуация, лежащая в основе стихотворения – при восприятии классического текста мы этой трудности не испытываем. Действительно, ситуативность здесь принципиально иная, чем в классике: она не может быть прояснена из внеположного тексту жизненного события, потому что она несводима к «жизни», связана с ней опосредованно, через исторически сложившуюся структуру определенного типа сюжета и жанра, содержит в самой себе свою порождающую модель и должна быть понята из себя самой.

В данном случае перед нами типичный для Траля (и для поэзии немецкого экспрессионизма, но также вообще для европейской и рус-

ской неклассической поэзии) неокумулятивный тип сюжета (немецкие исследователи, и вслед за ними С.С. Аверинцев, определяют его как «стиль нанизывания» (Reihuhg) (1). При такой сюжетной архитектонике связь между событиями, конечно, есть, но это связь особого рода, возникающая из соположения самостоятельных образов и требующая активизации очень архаической «памяти» сюжета и жанра. Историческая семантика кумулятивного образа, почти не осознанная нашей наукой, восходит, насколько можно судить при неразработанности проблемы, к самым исходным (еще не подчиненным причинно-следственной логике) интеллектуально-эстетическим актам человека – к рядоположению в пространстве как первичной форме смысловой связи, к синкретизму и семантическому тождеству при различии и даже самостоятельности форм (2). В неклассической поэзии эстетическая ориентация на архаику, а главное, вопрошание-погружение художника в архаические, еще синкретические и кумулятивные пласты сознания, привели к возрождению соответствующего типа сюжета, который мы будем называть неокумулятивным и который, естественно, не просто воспроизводит древний кумулятивный сюжет, но и переосмысляет его.

В нашем случае простое перечисление событий и их сочинительное присоединение друг к другу дважды приводят к некому смысловому взрыву и выходу за чисто пространственный горизонт. В первый раз это происходит в начале второй строфы. После того, как мы узнаем, что «пастухи похоронили солнце», «рыбак вытянул месяц», появляется «голубой кристалл» – не просто еще один образ в ряду других, а нечто, «возмущающее» и «искривляющее» намеченный ряд, связанное с ними ощутимыми, но не выраженными (и лишь «проявляемыми») смыслами, возможно, и порожденное предшествующими событиями, хотя это никак не объяснено. Вторично кумулятивный ряд обрывается на последней строке, в которой говорится о появлении «лучащегося юноши – сестры». Этот обрыв, выполняющий функцию финальной катастрофы, завершающей поздние формы кумулятивного сюжета, выделяет последнее событие, а отмеченные нами паронимические связи завершающей строки с заглавием, создают новое искривление пространственного ряда и второй раз рождают ощущение невыраженного, но реально появившегося смыслового «объема».

3. Оба отмеченных в кумулятивном ряду места оказываются связанными не просто с сюжетной, но и с жанровой семантикой стихотворения. Первая строфа держится на сдвинутых идиллических топосах: пастухи и рыбак, солнце и луна, лес и озеро. Не только отбор жанровых реалий, но и сама рядоположенность человека и природы, их существование в одной смысловой плоскости и отсутствие границ между ними, позволяющее героям обращаться с силами природы как с живыми, едва ли не как со своей утварью – все это, очевидно, сигналы идиллического. Однако сами действия, совершаемые героями в этом мире,

уже тронутым ушибом (голый-лысый лес, замерзающее озеро), – похороны солнца и извлечение луны – имеют в себе что-то пугающее и говорят о «сумерках идиллии». Естественный для этого жанра безболезненный круговорот жизни и смерти в природе и человеческом существовании, здесь оборачивается пересечением топологической границы того и этого мира, что и становится исходным сюжетным событием стихотворения, определившим его жанровую валентность.

Притом граница эта пересекается одновременно в двух направлениях, хотя сюжетообразующим становится одно из них. Из этого мира в тот уходит солнце – его хоронят (ср. излюбленный современником Тракля О. Мандельштамом образ черного солнца и его похорон). А из того мира (из водной стихии) в этот приходит месяц. Здесь тот же обратно-зеркальный принцип, который мы наблюдали в строении клаузул: «солнце» «хоронят» (опускают), а «месяц» – поднимают из замерзающего озера. Эти образы 1-й строфы отзвучат в «черном тлении» и «лунных камнях» финала, а прежде в лунной, но отнюдь не идиллической, у Тракля обычно бедственной и гибельной (3), атмосфере, царящей в стихотворении.

С лунной и зеркалом связан и центральный хронотопический образ «Покоя и молчания» – *голубой кристалл*, внутри которого протекает действие 2-4 строф: он, очевидно, порождение-отражение *луны и льда*, из которого она извлечена (в стихотворении «Schweigen», перекликающемся с нашим уже самим заглавием, Тракль пишет о «луне, заставляющей нас видеть сны» /*Der Mond, der uns trdumen macht*/: разворачивающаяся в нашем стихотворении картина и есть оживленная лунной, как бы поднятая из того мира, куда ушло солнце и откуда извлечен кристалл-месяц-лед, – визионерская реальность подсознания).

Важно заметить, что «кристалл» – один из излюбленных и постоянных образов Тракля. В разных стихотворениях он появляется не только как предмет, но и как значимый признак. «Кристаллическими» у поэта могут быть – голос Бога, ангелы, лоб alter ego лирического героя – отрока Эллиса, вообще лоб, рот, детство, слезы, глаза, озеро, волна, цветы, земля, лед. В нашем стихотворении кристалл тоже связан с озером, льдом, лбом, бледным человеком (двойникам Эллиса и лирического «я»), ангелами – достаточно репрезентативный для этого образа набор валентностей. Но «Покой и молчание», кажется, единственное у Тракля стихотворение, где действие протекает *внутри кристалла*. Очевидно не будет большой вольностью, если мы скажем, что мир голубого кристалла и покоящийся в нем герой – обратно-зеркальные двойники закатившегося идиллического мира и порождения его заката. Как бы то ни было, пересечение топологической границы и приход в этот мир героя из того мира – исходный признак жанра, внутри которого исторически происходила та трансформация идиллического, которую мы наблюдали в микромире стихотворения Тракля.

4. Речь идет о балладе. Однако перед нами именно неканоническая

баллада. Ее признаки не даны в форме канона, а лишь заданы как некая внутренняя мера, мерцающая и до конца не объективируемая, но глубоко связанная с памятью жанра. Помимо балладного пересечения топологической границы (и именно в направлении из того мира – в этот), в «Покое и молчании» узнается центральный мотив балладного сюжета, чрезвычайно популярный в европейской и русской поэзии после «Леноры» Бюргера – мотив мертвого жениха, явившегося за своей невестой. Тракль, однако, использует более архаический, чем Бюргер, вариант этого мотива.

Еще А.Н. Веселовский, исследуя сюжет «Леноры», пришел к выводу, что в его древних версиях место жениха и невесты занимали *брат и сестра*, а до этого – мать и сын (4). Именно промежуточный вариант мотива оживает у Тракля: рядом с «бледным человеком» появляется «лучащийся юноша /.../ сестра...». Показательно, что в более развернутом виде этот вариант мотива мы встречаем и в стихотворении, прямо названном балладой (Ballade /Er klagt ein Herz: Du findest sie nicht/). К другому из стихотворений, названных балладами, ведет строфика «Покоя и молчания»: трехстишия – неканоническая и редкая, но излюбленная Траклем форма (она в чистом виде использована им в тридцати стихотворениях, а в целом ряде других случаев – в сочетании с двух- и четырехстрочиями). Однажды поэт, кажется, выдал тайну своей любви к трехстишиям и их семантику. Стихотворение «К мальчику Эллису», написанное этой строфой, завершается отдельно стоящей строчкой – по образцу «замка» терцин. Семантический ореол этой строфической формы, ассоциирующейся прежде всего с «Божественной Комедией» Данте, и несут в себе трехстишия Тракля. Эти *неканонические терцины* участвуют в создании катастрофической атмосферы нашей баллады.

В традиционной балладе вторжение инобытийных сил в наш мир кончается катастрофой. У Тракля ее ожидание, как мы уже отмечали, появляется с самого начала стихотворения, а ее пиком становится встреча «бледного человека» с лучащимся юношей-сестрой, которая является «в осени и черном тлении» (Strahlender Jungling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung). Это последнее названное событие, и на нем стихотворение особым образом обрывается. Благодаря такому финалу катастрофа высекается как искра, но не раскрывается и не завершается в тексте: в паронимах последней строки *Schwester* и *schwarzer* встречаются с заглавием стихотворения (Ruh und Schweigen), как бы уходят в область «покоя и молчания»). Семантизированная встреча последней строки и заглавия – действительный финал как будто бы оборванного сюжета.

5. Мы прикоснулись к катастрофической и катартической природе неканонической баллады Тракля. Дополнительный свет на нее проливает то, что ее заглавие, столь важное и архитектурно выделенное, являет-

ся «чужим» словом – полигенетической цитатой из «Ночной песни путника» (Wandriers Nachtlied) Гете и позднего стихотворения уже безумного Гельдерлина «На смерть ребенка» («Aus den Tod eines Kindes»).

У Гете слагаемые траклевского заглавия рассредоточены в тексте (Ruh, ruhest и schweigen), но являются его ключевыми словами, говорящими одновременно о высоком покое и смерти. У Гельдерлина это единая поэтическая формула. Кроме Ruh und Schweigen, к этому стихотворению Гельдерлина ведут нас и «ангелы» Тракля, и особого рода соотношение заглавия и текста. Ужасное (смерть) у Гельдерлина – лишь в заглавии, в самом стихотворении – только прекрасное в разных его парадигмах (присущее детям, Божье подобие, покой и молчание, предмет восхваления ангелов). У Тракля соотношение заглавия и текста – противоположное. Одновременно акцентирована амбивалентность прекрасного и ужасного (в данном случае – идиллического и балладного), намеченная у Гете и Гельдерлина и создающая ту нераздельность катастрофического и катартического, которая составляет главную особенность нашего стихотворения и последнюю, уже внесюжетную и внежанровую тайну его целого, породившую его сюжетные и жанровые особенности. Но это уже предмет отдельного разговора.

Примечания

1. Об этом принципе см.: Schneider K.L. Der Bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers. Studium zum Lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg. 1963; Schneider K.L.-G. Trakl und Reichenstil Salzburger Trakl-Symposium. Salzburg, 1978 (Trakl-Studien, 9); A-Doppler- Die Lyrik G-Trakls Beitrage zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte). Kuhl'n, Weimar, 1992; см. и беглые замечания: Аверинцев С.С. Георг Тракль: «Poete Maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы, 1999. Сент.-окт.

2. См. об этом: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.

3. Schneider. Die Bildhafte Ausdruck...S.119.

4. Веселовский А.Н. К народным мотивам баллад о Леноре. Отдельный оттиск // Журнал Министерства Народного Просвещения, СПб., б.д.

© В.В. Кокарева
Екатеринбург

РОМАНТИЗМ КОМЕДИИ ЛЮДВИГА ТИКА «КОТ В САПОГАХ»

Людвиг Тик бесспорно считается самым продуктивным и наиболее влиятельным писателем немецкого романтизма. В этом сходятся, по-
374